

Sturm und Krieg

Anmerkungen zu Georg Heyms *Der Krieg I*

1. Über Heyms Dichtung und Poetik

Anhand der Charakterisierung von Heyms Lyrik stellt Silvio Vietta fest, dass Endzeit und drohende Katastrophe das Zentralthema seiner Gedichte bildet. Es kann direkt erscheinen wie in *Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen...*, *Der Gott der Stadt*, *Die Dämonen der Städte* und *Der Krieg* oder indirekter „in einer Metaphernwelt, die in den Bildern des Weltabends, der Nacht, des ewigen Winters, des vernichtenden Feuers, der Toten, der Totenstadt und der ziellosen Reise den drohenden Untergang und eine ihm korrespondierende Hoffnungs- und Orientierungslosigkeit des Subjekts zur Darstellung bringt.“¹ Auf Mautz' Untersuchungen gestützt umreißt er im Zusammenhang mit *Der Gott der Stadt*, *Luna (I)* und *Luna (II)* den poetologischen Begriff der „mythischen Personenallegorie“ und deutet auf die Herkunft der „mythologischen Bildschicht aus Jugendstilmotiven“ in der frühen Lyrik hin. *Der Gott der Stadt* wie auch der Mondgott in *Luna (II)* sind laut Vietta „zerstörerische Dämonen, beide Gestalten also drohende Zerstörung in der Gestalt mythischer Personen“.²

Die mythologischen Figuren der Antike und die übernommenen Mythologeme werden radikal umstrukturiert. Durch ihre Verbindung mit solchen neuen Inhalten wie die ‚Großstadt‘ und die ‚Zivilisation‘ wird eine neue Spannung etabliert.³ In der Interpretation von *Der Gott der Stadt* schlussfolgert Vietta, dass gerade solche mythisch-archaischen Personenallegorien mit ihrer Geschlossenheit und Einheitlichkeit die „zwar vom Subjekt produzierte, ihm aber entfremdete und in der Entfremdung wie eine mythische Naturgewalt gegenüberstehende Zivilisation mit aller Plastizität zur Darstellung“ bringen. In diesem Sinne vergegenwärtigen etwa *Der Gott der Stadt*, *Die Dämonen der Städte* und *Der Krieg* „in der personalen Allegorie eines dämonischen Gottes“ die zerstörerischen Kräfte, die Brutalität und die Aggression der zivilisatorischen Großstadtwelt.⁴ Da jedoch das Mythologisch-Göttliche grundsätzlich immer schon der Überhöhung und Verklärung des Wirklichen diene und die mit „berechnender Kalkulation und Naturausbeutung“ operierende Zivilisation ihrerseits schwer mit dem Mythologischen zu vereinbaren ist, scheint wenig glaubwürdig, dass der dämonische Gott als mythische

1 Vietta, Silvio / Kemper, Hans-Georg: Expressionismus. Zweite, bibliographisch ergänzte Auflage. München: Fink 1983, S. 50.

2 Ebd., S. 53.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 54.

Personenallégorie gerade die zerstörerischen Kräfte der modernen Zivilisation repräsentiert.⁵ Vietta akzeptiert daher Mautz' Meinung über die „dämonisierenden Metaphern“ Heymscher Lyrik, eine Auffassung, die mit seiner Verdinglichungs-Theorie leicht in Einklang zu bringen ist. Bei Mautz lassen sich diese Metaphern als „Ausdruck gerade der Entfremdung von Natur und Mensch“ begreifen. Das Leben, „das sie toten Dingen und Naturerscheinungen verleihen, versinnbildlicht die Übermacht der toten Dinge über den Menschen in einer Welt, die er selbst geschaffen hat und zu beherrschen glaubt, die sich aber ihm gegenüber zu verselbständigen und ihn zu beherrschen droht“.⁶

Heyms berühmtes Kriegsgedicht liest Vietta als „Dokument eines rauschhaften Vitalismus, jenes ‚Enthousiasmus‘, der in der Monotonie des modernen Alltags zu ersticken glaubt und diese monotone Welt – und sei es auch mit Gewalt – zerstören will“.⁷ In seiner Interpretation sucht er die unterschiedlichen Auffassungen von Mautz und Martini über das Gedicht miteinander zu versöhnen. Mautz sieht in *Der Krieg* einerseits die Abwandlung eines Jugendstilmotivs, zum anderen drückt das Gedicht für ihn eine bestimmte zeitgeschichtliche Situation und Bewusstseinslage aus.⁸ Laut Martini stellt der Krieg in Heyms Gedicht ein geschichtliches Ereignis dar, das in ein „kosmisches Ereignis“ verwandelt wird. Es geht dabei um einen Gott, in dem sich die unbegrenzte, „aus sich selbst daseiende(n) Kraft“ manifestiert.⁹ Vietta, der Martinis Kritik an Mautz für berechtigt hält, gibt zu, dass die sozialen und zeitgeschichtlichen Gründe des Phänomens ‚Krieg‘ bei Heym verborgen bleiben¹⁰ und die „Zerstörungs- und Aggressionstriebe“ in einem „mythischen, gleichsam vorgeschichtlichen Gewand“ erscheinen. Zugleich argumentiert er jedoch, dass „es Heym [...] wesentlich um die gleichsam ins Sadistische und Zerstörerische verkehrte Darstellung rauschhafter Energien“ ging, „die die moderne Zivilisations- und Großstadtwelt zerstören sollen, weil sie als öde und verworfen erfahren werden: ‚Gomorrha‘“.¹¹ Nach seiner Einschätzung von Heyms lyrischer Welt als ewige Todes-, Eis- und Winterlandschaft, in der die Zeit selbst erstarbt,

5 Mautz, Kurt: Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms. Frankfurt am Main / Bonn: Athäneum 1961, S. 91.

6 Ebd., S. 91.

7 Siehe Vietta / Kemper 1983, S. 56. Auch Kortes Heym-Bild beruht grundsätzlich auf einer vitalistischen Interpretation des Werkes. Siehe Korte, Hermann: Georg Heym. Stuttgart: Metzler 1982. Zu einer ausführlichen Darstellung seiner Auffassung siehe Csúri, Károly: Über Georg Heyms Dichtung. Versuch eines Erklärungsmodells Teil 1. In: Bernáth, Árpád / Horváth, Géza / Fenyves, Miklós (Hg.): Germanistik an der Szegeder Universität 1956–2006. Budapest: Balassi 2008 (= Acta Germanica 12), S. 25–52.

8 Vgl. Mautz 1961, S. 43 ff.

9 Martini, Fritz: Georg Heym: Der Krieg. In: Wiese, Benno v. (Hg.): Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. Bd. 2. Düsseldorf: August Bagel Verlag 1962, S. 425–449, hier S. 431.

10 Vietta / Kemper 1983, S. 57.

11 Ebd., S. 57.

das Subjekt ziellos und orientierungslos herumirrt und dem Verfall preisgegeben ist¹², kommt Vietta zu dem Schluss, dass Heyms Stadtgedichte im Kontext einer spezifischen geschichtlichen Erfahrung von Wirklichkeit gesehen werden müssen. Demnach sei die Stadt die „Inkarnation jener modernen Todeslandschaft“, zu der die ganze Welt geworden ist und wie „jene biblischen Städte Sodom und Gomorrha [...] Stätten des Bösen [sind] und darum wert, daß sie zugrunde gehn.“¹³

Mit Viettas Darstellung der Forschungsergebnisse und seinem Interpretationsversuch von Heyms Dichtung kann man in vieler Hinsicht einverstanden sein. Seine Einschätzung von Röllekes Herangehen¹⁴ als „ein Rückfall“ gegenüber dem „bei Mautz erreichten Erkenntnisstand“¹⁵ ist jedoch schwer zu akzeptieren. Umso weniger als Viettas Konzept, betrachtet man die Einzelheiten etwas genauer, weder für das hier untersuchte Gedicht *Der Krieg* noch für andere Dichtungen Heyms eine auch aus poetologischer Sicht befriedigende Lösung anzubieten vermag. Dieser Erwartung scheint Röllekes Konzept eher Rechnung zu tragen. In seiner Deutung geht er zunächst von jenen Gedanken Heyms aus, die der Dichter in einer Tagebucheintragung am 10. November 1911 formulierte. Die Stelle „Mit wem kämpfe ich eigentlich? Wo ist dieses Scheusal, das sich mir niemals stellt? Vielleicht giebt es Menschen, die durch einen Irrtum das Schicksals in eine falsche Zeit gestellt worden sind“¹⁶ lässt nämlich „das von ihm selbst und von manchen seiner Interpreten aufgestellte Schema fragwürdig werden, nach dem auch dieser junge Dichter vornehmlich oder gar ausschließlich mit seinem Werk gegen eine morbide Umwelt und eine verhaßte Väterwelt angetreten sei“¹⁷. Laut Rölleke besteht zwar kein Zweifel:

Heym haßte die als ‚faul ölig und schmierig‘ empfundene Vorkriegssituation (Tagebucheintragung vom 6. Juli 1910),¹⁸ er wollte Rache an den ‚Mördern seiner Jugend‘ nehmen (12. Januar 1907)¹⁹ [...] und die Aversion gegen die politische, gesellschaftliche und künstlerische Konstellation seiner Zeit hat er in seinem Tagebuch früher, rücksichtsloser und umfassender ausgesprochen als sonst irgendeiner.²⁰

12 Ebd.

13 Ebd., S. 59.

14 Siehe Rölleke, Heinz: Georg Heym. In: Rothe, Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern / München: Francke 1969, S. 354–373.

15 Siehe Vietta / Kemper 1983, S. 55.

16 Heym, Georg: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Bd. 3: Tagebücher, Träume, Briefe. Hg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg: Heinrich Ellermann 1960, S. 172. Im Weiteren TTB.

17 Rölleke 1969, S. 354.

18 TTB, S. 139.

19 Ebd., S. 79.

20 Rölleke 1969, S. 354.

Dennoch wird man „diese Verachtung und diesen Zorn [...] kaum mit Recht als Katalysatoren seiner größten Dichtungen bezeichnen können“.²¹ Heyms Werk erschöpft sich nämlich keineswegs „im Angriff auf das Bürgertum“ und auch hat er „die oft berufene Kluft zwischen Künstler und Bürger kaum je einmal ernsthaft prononciert“.²² Was er „zunächst seiner Zeit anlasten wollte, das mußte er schon bald als sein eigenstes Problem erkennen“, indem er den kürzlich zitierten Kampf „schließlich in sich selbst ausbrechen sah“.²³ Am 20. November 1911 hält er dazu im Tagebuch fest: „Jetzt habe ich den Kampf. Denn meine Phantasie ist gegen mich aufgetreten und will nicht mehr wie ich will. Meine Phantasie, meine Seele, sie haben Angst und rennen wie verzweifelt in ihrem Käfig. Ich kann sie nicht mehr fangen.“²⁴ Die Not seiner Vereinsamung und seines Alleinseins, die er letztlich auf die Zeitsituation zurückgeführt hatte, drängte ihn in einen „ins Ungeheure übersteigerten Subjektivismus“, der „kaum Ansätze zur Objektivität“ zuließ.²⁵ Dementsprechend betrachtet Rölleke das Werk von Heym unter der Voraussetzung, dass „Ausgangspunkt und Problematik sowohl der Selbstreflexion wie der Dichtungen dieselben sind.“²⁶ Viele seiner Protagonisten wandern ziel- und sinnlos „durch erstarrte Wüsten- und eintönige Winterlandschaften“²⁷ und in dieser beängstigenden Ausgestorbenheit bleiben auch „Erde und Himmel in fürchterlicher Monotonie ununterscheidbar; denn auch hinter den Wolken [...] da ist alles Stein, taub hohl und leer“ (Tagebucheintragung am 26. Juni 1910).²⁸ Parallel zur Verschmelzung von Erde und Himmel sind auch Leben und Tod schwer voneinander zu trennen: „Das Leben erstarrt und gleicht mehr und mehr dem Tod, die Zeit steht still“.²⁹ Das Dasein ist eine schattenhafte Existenz, eine monotone Zeitlosigkeit oder „ein sinnleeres Kreisen, in dem das Gefühl für ein geordnetes Nacheinander in der Zeit [...] alles in ein gleichförmiges und umkehrbares Nebeneinander bannt. ‚Alles war schon einmal. Und es kehrt wieder um‘.“³⁰ Die einzige Bemerkung, die Heym kurz vor seinem Tod über den Sinn seiner Dichtung macht und welche uns zugleich zu einem ihrer grundlegenden Motive, zum Bild der „Wolke“, überführen wird, lautet: „Man könnte vielleicht sagen, daß meine Dichtung der beste Beweis eines metaphysischen Landes ist, das seine schwarzen Halbinseln weit herein in unsere flüchtigen Tage streckt“ (15. September 1911).³¹

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 TTB, S. 174.

25 Rölleke 1969, S. 355.

26 Ebd., S. 355f.

27 Ebd., S. 357.

28 TTB, S. 136.

29 Rölleke 1969, S. 359.

30 Ebd.

31 TTB, S. 164.

Exkurs

Welche Wichtigkeit in seinen Gedanken und Gedichten Heym den Wolken beimisst, soll nun mit einigen Beispielen verdeutlicht werden.³² In der Tagebucheintragung vom 29. Juni 1910 heißt es: „Man sollte nichts tun, als immer den Wolken zuzuschauen, den weiten geheimnisvollen Wolken“.³³ Im Gedicht *Die Abendwolken* werden die Wolken gleichzeitig als „rote Reiter, die auf Rappen reiten“, als „weißer Leiber tanzgelöstes Band“ und als „altersgrauer Toten traurig Gleiten“ imaginiert. Sie liegen ferner auch Metaphern wie „ein breitnackiges [...] Stierhaupt“ (Tagebuchaufzeichnung, 3. Februar 1908), „Löwenhäupter“ (*Die Ruhigen*), der „Apokalypsis' Reiter“ (*Den Wolken I*) oder „Der Toten Geister“ (*Den Wolken II*) zugrunde. In *Der Nebelstädte/Winzige Wintersonne* finden sich die Verse: „Wohl war in Dämmerung noch / Blutiger Wolken Kampf / Und der sterbenden Städte / Schultern zuckten im Krampf“. Eine Tagebucheintragung aus dem Jahre 1910 macht Heyms gleichsam ekstatisches Verhältnis zu den Wolken besonders deutlich:

Wolken: eine ungeheure schwarze Fläche, wie ein riesiges schwarzes Land bedeckt den südlichen Himmel. Rechts, gen Westen, reiht sich daran ein breites, über den ganzen Himmel gespanntes Band, breit, tiefrot. Wie die Trauben an der Stirn eines bekränzten Gottes, so hängt eine Anzahl von roten langen Fetzen daraus herab. Ganz oben in der Mitte ist wie ein ungeheurer Spiralnebel eine rote feine Wolke, die in dem tiefen Blau langsam zerfließt. Als ich diese sah, verlor ich vor Taumel fast den Boden unter den Füßen. (20. September 1910).³⁴

Wenig später erscheinen die Wolkenformationen abermals in neuen Bildern: „Ich beobachte Wolken, gelbliche, weiße Fische, Fasane, eine Maus auf blauem Grund. Und rechts ein wunderbares Phantom, wie ein riesiger Polyp mit unzähligen, langen, feinen Armen.“ (30. November 1910).³⁵ Wie bereits das Bild vom „metaphysischen Land“ mit seinen „schwarzen Halbinseln“ kürzlich nahegelegt hat, verbinden sich die Wolken-Visionen in Heyms Vorstellung oft mit dem Tod und den Toten: „Mir hat der Satan die Kunst des Malens versagt. Und was würde ich malen [...] Die Toten im Wolkenberge. Vorn die Pfeifer. Oben in dem einsamen höllischen Licht [...] der wilde Wolkenberg [...] in den Wolken verstreut die Gerippe“ (Juli/August 1911).³⁶ Von den „Toten im Wolkenberge“ werden im Gedicht *Die Morgue* die Lebenden angesprochen: „Wir wuchsen über euch wie Berge weit / In ewige Todes-Nacht, wie Götter groß.“ Und die Toten, wie Röl-

32 Für weitere Belegstellen und die ausführliche Erörterung der Problematik siehe Rölleke 1969, S. 361ff., Csúri 2008 und Fn 31 in diesem Aufsatz.

33 TTB, S. 136.

34 Ebd., S. 144.

35 Ebd., S. 153.

36 Ebd., S. 158–159.

leke bemerkt, „sind gewaltiger als die Lebenden, der Tod übermächtig das Leben.“³⁷ Ein nahezu unendlicher „Zug der Toten“ wird im Gedicht „*Wolken*“ imaginiert, dessen letzte Strophe mit folgender Vision endet: „Es wurde dunkel in den grauen Lüften. / Es kam der Tod mit ungeheuren Schwingen. / Es wurde Nacht, da noch die Wolken gingen / Dem Orkus zu, den ungeheuren Gräften.“ Abschließend sei noch eine resümierende Passage von Rölleke zitiert, die auch wichtige Aspekte des weiter unten zu erklärenden Gedichts *Der Krieg I* beleuchtet:

In der „*Wolken* wilдем Trauerspiel“ („Schatten von Kähnen“) sieht Heym immer deutlicher ein Bild des schwarzen Totenlandes, vor dessen Dunkelheit das Leben flüchtig und nichtig erscheint. „*Wolkenreiche Sterbehimmel*“ werfen in die Welt ihre Schatten, die einem der trost- und hoffnungslosesten Gedichte den berühmt gewordenen Titel „*Umbra vitae*“ gaben. Im Schlagschatten des Todes steht das ganze Leben, und die Schatten des Totenreichs verdunkeln die Welt. In diesem Sinn wird man auch die dämonischen Mächte als Repräsentanten des dunklen Reichs auffassen können: „Die Dämonen der Städte“, deren „langer Schatten“ die Lichter löscht, während einer von ihnen „dem weißen Monde [...] eine schwarze Larve“ vorhängt; den ‚Krieg‘, der den Mond „in der schwarzen Hand“ zerdrückt, so dass „Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit“ einfallen. Heym versteht sich als Zeuge dieser Macht („Wie ein dunkeler Rauch“ mutet ihn sein Ingenium an), der er eine untergangsreife Welt unausweichlich anheim fallen sieht. Das sinnlos in sich kreisende „Ritornell des Städtemeers“ wird in Erdbeben und Feuer vernichtet; hektisches und zielloses Umgetriebensein, „der Märkte runder Wirbel“, erstarrt tödlich, wenn der selbstverschuldete Untergang einbricht: „Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh.“ (*Der Krieg I*).³⁸

2. Schemastrukturen als poetische Erklärungsprinzipien

Röllekes Heym-Interpretation, die hier nicht weiter ausgeführt werden soll,³⁹ lässt sich trotz wichtiger Unterschiede mit der Auffassung von Mautz und Vietta vereinbaren. Auch wenn er den individuellen und nicht den sozial-historischen Aspekt betont, kann die von ihm ins Zentrum gestellte *Wolken*-Motivik als wesentliche poetologische Er-

37 Siehe Rölleke 1969, S. 367.

38 Ebd., S. 368.

39 Ohne auf weitere Einzelheiten einzugehen, soll noch kurz angedeutet werden, dass sich Leben und Tod bei Heym, so Rölleke, voneinander nicht unterscheiden und die „Befangenheit im monotonen Kreislauf des Lebens [...] im Tod nicht durchbrochen [wird], sondern [...] in völlige und unauflösbare Erstarrung über[geht]“ (ebd., S. 369). Eigentlich befindet sich der Mensch „auf dem eintönigen Meer des Lebens in einem ewig – und das heißt ja wieder letztlich: zeitlos – andauernden Zustand zwischen Leben, das kein Leben mehr ist, und Tod, der noch kein Tod ist.“ (Ebd., S. 370). In dieser Welt der Leere ist nicht nur das „Zeitliche dem Tod verfallen, sondern auch die Ewigkeit ist vom Tod geprägt.“ (Ebd. S. 370.) Summierend stellt Rölleke fest: „Der Tod durchherrscht mächtig Heyms gesamte dichterische Welt, und die in sich bis ins letzte stichfesteste Mythisierung und Dämonisierung dieser Welt ist aus der Vision der ‚schwarzen Halbinseln‘ jenes Reichs erwachsen, dessen Schatten der Dichter sich ununterscheidbar mit der Dunkelheit des Lebens mischen sah.“ (Ebd., S. 370.)

gänzung der „mythischen Personenallegorie“ angesehen werden. Seine Beobachtungen, die teils auf Heyms Tagebuchaufzeichnungen, teils auf die Gedichte selbst zurückgehen, sollen im Folgenden weiter differenziert werden, um die Interpretation Heymscher Dichtungen theoretisch zu fundieren und praktisch präziser zu machen. Dies macht auch die nachfolgende Deutung des berühmten Kriegs-Gedichts notwendig, das allein auf Grund der Mautz-, Vietta- bzw. der Rölleke-Konzeption nicht ausreichend erklärt werden kann. Im vorliegenden Ansatz wird deshalb neben der Wolken-Motivik auch die Sturm-, Gewitter- und Wetterthematik, teils in ihren Kombinationen mit verschiedenen tages- und jahreszeitlichen Vorgängen, in Betracht gezogen. Es ist bereits für Heyms Jugendgedichte charakteristisch, dass diese Motive immer mehr eine kompositionelle Funktion und nicht einen nur staffageartigen Versatzcharakter haben. Die Gewitter- und Wetterbilder bzw. ihre einzelnen Komponenten wie ‚Wolken‘, ‚Nebel‘, ‚Wind‘, ‚Blitz‘, ‚Donner‘, ‚Regen‘, ‚Eis‘ usw. treten auch hier vereinzelt auf und ihre häufige Präsenz in den Gedichten legt oft auch deren Grundthematik fest.⁴⁰ Bei aller Wichtigkeit des kon-

40 Wie wichtig dieser Themenkreis von vornherein für Heym ist, sollen hier einige Zitate aus seiner weniger bekannten frühen Dichtung (1899–1909) belegen: „Grau verhangen ist der Himmel, / und die wehnden Todesschleier / Stürmen hin im Windgewimmel / Und sie spiegeln sich im Weiher.“ (*Wunsch*, 1902); „Nacht ist’s. Die schwarzen Wolken jagen / Vom Sturm gepeitscht hin vor dem blassen Monde. / Und schwere Tropfen niederschlagen.“ (*Mitternacht*, 1902/03); „Spürst du das Wehen der Winde der Nacht? / Siehst du in Wolken den flammenden Schein? / Hörst du in Lüften das Dröhnen der Schlacht? / Der große Pan führt heute den Reihn.“ (*Frühling*, 1904); „Ihr Wolken, meine Brüder, faßt mich an, / Komm, Sturm und rase, peitsch uns durch die Weiten! / Oh, Gott, du höchster Gott, du Herr des Sturmes, der Winde!“ (*Schwarzer Tag*, 1904); „Kämpf du nur weiter, Mensch, um hohe Ziele. / Mit schwankem Kahn stoße in die Nacht / Und denk, daß Einer über Sternen wacht, / Der Sturm und Blitze bändigt deinem Kiele“ (*Sonett*, 1904); „Die Wolken standen, schwarze Türme, / Ragende Berge in der Runde. / Der bleiche Himmel barg die Stürme / Schwer lastend auf dem düstren Grunde.“ (*In der Öde*, 1905); „Ein Wolkenzug am dunkeln Himmelsrand, / Wie rote Reiter, die auf Rappen reiten, / Wie weißer Leiber tanzgelöstes Band, / Wie altersgrauer Toten traurig Gleiten. // Und nun nur noch ein schmales goldnes Band / Gesponnen auf den tiefen Dunkelheiten / Von Wolkenland schweben zu Wolkenland, / Wie Brücke in die fernen Ewigkeiten.“ (*Die Abendwolken*, 1905); „Am Himmelsgrund zog eine Wolkenwand / Gewitterschwer, weit hinten überm Strom. / Und ab und zu huschte ein bleicher Schein / Hinauf, und Donner grollte fern.“ (*Nacht in einer kleinen Stadt*, 1906); „Es floh der Sommer. Und mit rauer Hand / Brach der Erobrer Herbst mit lautem Sturm / Des Sommers letzte Burg.“ (*Auf einer Insel landete ich an...*, 1907); „Die nahen Donner schallten von dem Fluß. / Der Wind ergriff der Inselpappel Laub, / Und warf’s dem Ufer zu als Herbstes Gruß.“ (*Die nahen Donner schallten von dem Fluß...*, 1908); „Des Ackers Furchen waren regenschwer / Vom Märzgewitter, dessen Wolken zogen / Am Horizonte unterm Regenbogen.“ (*Des Ackers Furchen waren regenschwer...*, 1909); „Ihr kommet von des dunklen Meeres Haus / Mit langen Mähnen und mit grauen Hufen. / Des Sturmes Vogel schwang sich euch voraus, / Vor Tage schon erscholl im Land sein Rufen. // Ihr stürzt ins Waldtal und ihr hebt euch fort, / Apokalypsis Reiter aus dem Grunde. / Es schwankt des Sturmschiffs graugefügter Bord, / Ins Brachfeld jagt es, weiter jede Stunde. // Der Baum, an dem des Sommers Schatten findet / Im heißen Feld der müden Schnitter Schar, / Von dunklen Flammen scheint er angezündet, / Wie ein Gerippe, jedes Lebens bar.“ (*Den Wolken I*, 1909); „Wenn der Frühlingswind und die Wolken fahren / Noch vom Dufte des Eises schwer / Weither fliehend vom fernen Meer, / Über den Friedhof weit

kreten Erscheinens der Gewitter- und Wetterthematik wird hier vor allem ihr abstrakt-strukturaler Aspekt hervorgehoben. Demnach erfasst das Gewitter- und Wetterthema als Konstruktionsprinzip von Gedichtwelten nicht allein naturlyrische Gedichte, sondern es kann auch bei der Beschreibung und Erklärung von Heyms Großstadtlyrik, dem eigentlich „paradigmatischen Beispiel seiner literarisch vermittelten Entfremdungsthematik“, von Bedeutung sein.⁴¹ Umgekehrt gilt wiederum: Gedichte, die strukturell zwar auf der Basis der Kombination von Gewitter- und Wetterthematik mit Tages- und Jahreszeitenzyklen bzw. deren Teilstrukturen und Einzelkomponenten wie z.B. ‚Morgen‘, ‚Abend‘, ‚Nacht‘, ‚Mitternacht‘, ‚Himmel‘, ‚Sonne‘, ‚Mond‘, ‚Sterne‘, ‚Frühling‘, ‚Sommer‘, ‚Herbst‘, ‚Winter‘ bzw. ‚Abendwolken‘, ‚Frühlingswind‘, ‚Weststurm‘ usw. aufgebaut sind, können durchaus unterschiedlich thematisiert werden, wenn gewisse strukturelle (oder toposhafte) Übereinstimmungen zwischen den einzelnen Themenbereichen bestehen wie z.B. ‚Gewitter‘ und ‚Krieg‘ oder ‚Wetter‘ und ‚Stadtbild‘ usw. Die gemeinsame abstrakte Ebene, die das Aufeinanderbeziehen unterschiedlicher Themen ermöglicht, macht es sinnvoll, im weiteren, wenn es primär um den theoretisch-methodischen Bezug geht, statt über konkrete Natur-, Landschafts-, Gewitter- oder Wetterphänomene (auch nur) über ihre Schemata bzw. Schemastrukturen zu sprechen. Dies macht einerseits möglich, dass auch einzelne, oft nur verstreut erscheinende Eigenschaften ganze thematische Einheiten wie Gewitter, Sturm usw. repräsentieren können. Zum anderen stellen unter diesem Aspekt die scheinbar unmittelbaren Natur-, Landschafts- oder Gewitterbilder grundsätzlich solche Modelle dar, deren Rolle und Aufbau sich nicht nach den Naturgesetzen der Erfahrungswirklichkeit richten, sondern den narrativ-literarischen Aufbaugesetzen der Gedichte als Textwelten gehorchen.⁴²

3. *Der Krieg I* – Ein Interpretationsversuch

Der Krieg I

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.

und der Toten Scharen [...]“ (*De Profundis*, 1909). – Die Gewitter- und Wetterthematik bestimmt allerdings auch einen wesentlichen Teil von Heyms reifer Poesie (1910–1912). Es sollen hier nur einige Titel aufgezählt werden: *Es wird nicht hell...* (Januar 1910); *Wolken* (Letzte Fassung, März 1910); *Der Weststurm* (April 1910); *Im Osten zieht das ungeheure Reich...* (Mai 1910); *Der Himmel wird so schwarz...* (Juni 1910); *Das Stromtal ist von schweren Wettern hell...* (August 1910); *Die Wanderer* (Dezember 1910); *Vor einem Gewitter* (Juli 1911); *Alle Lichter starben im Sturm* (August 1911).

41 Siehe Korte 1982, S. 52.

42 Für ein schematheoretisches Herangehen an Heyms Poesie siehe Csúri 2008 und meinen Aufsatz zu Georg Heyms *Die Stadt in den Wolken* in diesem Band.

In der Dämmerung steht er, groß und unerkannt,
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.

In den Abendlärm der Städte fällt es weit,
Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit,
Und der Märkte runder Wirbel stockt zu Eis.
Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß.

In den Gassen faßt es ihre Schulter leicht.
Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erbleicht.
In der Ferne wimmert ein Geläute dünn
Und die Bärte zittern um ihr spitzes Kinn.

Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an
Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an.
Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,
Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.

Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut,
Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut.
Zahllos sind die Leichen schon im Schilf gestreckt,
Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt.

Über runder Mauern blauem Flammenschwall
Steht er, über schwarzer Gassen Waffenschall.
Über Toren, wo die Wächter liegen quer,
Über Brücken, die von Bergen Toter schwer.

In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein
Einen roten Hund mit wilder Mäuler Schrein.
Aus dem Dunkel springt der Nächte schwarze Welt,
Von Vulkanen furchtbar ist ihr Rand erhellt.

Und mit tausend roten Zipfelmützen weit
Sind die finstren Ebnen flackend überstreut,
Und was unten auf den Straßen wimmelt hin und her,
Fegt er in die Feuerhaufen, daß die Flamme brenne mehr.

Und die Flammen fressen brennend Wald um Wald,
Gelbe Fledermäuse zackig in das Laub gekrallt.
Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht
In die Bäume, daß das Feuer brause recht.

Eine große Stadt versank in gelbem Rauch,
Warf sich lautlos in des Abgrunds Bauch.
Aber riesig über glühnden Trümmern steht
Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht,

Über sturmzerfetzter Wolken Widerschein,
 In des toten Dunkels kalten Wüstenein,
 Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr,
 Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh.⁴³

3.1. Es soll nun angedeutet werden, wie mittels Schema-Konzept⁴⁴ – unter Verwendung der Interpretationsergebnisse von Mautz, Vietta und Rölleke – eine kohärente narrative Basis konstruiert werden kann, die den Oberflächen-Ereignissen als abstrakte Struktur zugrunde liegt und deren Verlauf sinnvoll zu erklären vermag. Ausgegangen wird von der Hypothese, dass (i) den narrativen Aufbau der Gedichtwelt von *Der Krieg I* das *Schema des Gewitters* bestimmt.⁴⁵ In dem Gewitter-Schema wird, teils strukturell, teils toposhaft, ein ‚Krieg‘ transparent, in stereotypen Phasen eines Gewitters, etwa das Entstehen, Aufziehen, Toben und Aufhören als Prozesse der Kriegsführung, als ihre Vorbereitung, ihr Ausbruch, ihre Verwüstung und ihr Ende inszeniert werden. Obwohl die Kriegsmetaphorik in der Gedichtwelt auch über eine gewisse Selbständigkeit verfügt, sind die jeweiligen Kriegs-Geschehnisse meist auf einzelne Strukturkomponenten des abstrakten Gewitter-Schemas bezogen. Umgekehrt erscheinen auch immer wieder konkrete Elemente des Gewitters an der Textoberfläche und mischen sich mit den Ereignissen eines auf dieser Ebene stattfindenden Krieges. Es bietet sich auch eine andere Betrachtungsweise an, die im Prinzip eine einfachere Formulierungsweise ermöglicht. Demnach würde man die Struktur der Gedichtwelt nicht als ein zugrunde liegendes Gewitter-Schema und dessen kriegsmetaphorische Abbildung, sondern als die Kombination, das heißt als das gegenseitige Ineinanderbetten eines abstrakten Gewitter- und Kriegs-Schemas bestimmen, die durch verschiedene konkrete Verbindungen beider Thematiken in die Textoberfläche abgebildet werden. Ergänzend ist noch (ii) eine weitere Hypothese aufzustellen, die sich ebenfalls von all jenen Ansätzen unterscheidet,

43 Siehe Heym, Georg: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Bd. 1: Lyrik. Hg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg: Heinrich Ellermann 1964, S. 346.

44 Ein Schema, um den Begriff kurz zu paraphrasieren, repräsentiert unter einem bestimmten Aspekt die wichtigsten (d.h. prototypischen) Charakteristika eines Gegenstandes oder eines Ereignisses. Die Mitglieder einer Kultur- und Sprachgemeinschaft teilen wesentliche Erfahrungen der Welt oder des üblichen Verhaltens und Handelns in stereotypen Situationen, ohne dass man in diesen Fällen den Anspruch auf wissenschaftliche Beschreibung erheben würde.

45 Ähnliches lässt sich auch bei zahlreichen anderen Gedichten beobachten. Von diesen seien hier nur *Der Weststurm* und *Vor einem Gewitter* zitiert. Das erste Gedicht heißt: „Am Himmelsdache zieht sich das Gereit. / Die schwarzen Mäntel schleppen durch die Felder, / Und Schatten fliegen über dunkle Wälder. / Die Flüsse stehn in blei'rner Dunkelheit. // Weissbärtge Krieger, auf das Ross gebückt / Dem Feldherrn nach, der schwarz den Degen schwingt, / Und riesgen Satzes über Städte springt, / Die in den Grund der gelbe Rauchqualm drückt“. Vom zweiten längeren Gedicht sei nur Strophe 4 angeführt: „Am Horizont in schwarzem Fischerhut / und Mantel tanzt der Nachtdämonen Volk. / Wie eine Horde großer Larven ruht / am alten Himmel dunkelndes Gewolk“.

welche den ‚Krieg‘ als realhistorisches Ereignis bzw. als allein agierendes Subjekt des Gedichtes betrachten. Sie lässt sich jedoch, wenn auch mittelbar, mit einer Überlegung vereinbaren, die in der allegorischen Figur – im Hinblick auf den gegen die Öde und tödliche Langeweile der Welt revoltierenden Heym der Tagebücher – den Ausdruck individuell-psychischer Befindlichkeit angesichts der als unerträglich empfundenen Lebenswelt erkennen will: als wäre in ihr das aggressiv-triebhaft, gleichsam revolutionäre Selbst des Ich „aufgestanden“, „unten aus Gewölben tief“, wo es „lange schlief“. Im Einvernehmen mit den bisherigen Annahmen wird zwar auch nach dieser Vorstellung der ‚Krieg‘ in der Textwelt thematisiert, aber es bleibt fraglich, ob und inwieweit er, wie meist angenommen, ihre zentrale allegorische Figur oder bloß deren Mittel und Erscheinungsform darstellt. Die Analyse von *Der Krieg I* soll zeigen, dass diese allegorische Figur, auch wenn sie manchmal mit ‚Krieg‘ zusammenfällt, das heißt als Abbildung des Kriegs-Schemas angesehen werden kann, grundsätzlich mit dem angreifenden ‚Tod‘ zu identifizieren ist, der (immer wieder) einen zerstörerisch-läuternden Krieg – man denke dabei an jenes ‚metaphysische Land‘, das laut Heym „seine schwarzen Halbinseln weit herein in unsere flüchtigen Tage streckt“ – gegen die menschlich-zivilisatorische Großstadtwelt führt. ‚Tod‘ und ‚Krieg‘, die sich gleichermaßen als nächtliche Erscheinungen eines ‚Gewitter‘-Schemas an der Oberfläche der Gedichtwelt manifestieren, repräsentieren hier – auf paradoxe Weise – vitalistische Kräfte, welche die scheinbar vitale, in Wahrheit jedoch erstarrte und tote Welt der Menschheit, verwüsten, um sie zu bestrafen und durch die apokalyptische Vernichtung, wiederum auf paradoxe Weise, zugleich neu zu beleben. Die Vermischung von Gewitter-, Kriegs- und Todes-Thematik, kombiniert mit dem tageszeitlichen Schema von Dämmerung und Nacht, verweist auf einen wichtigen Aspekt der Schwierigkeiten, mit denen die einzelnen Interpretationsversuche immer wieder konfrontiert sind und deren Klärung im Folgenden aus der umrissenen Perspektive versucht werden soll. Es wird allerdings erst die nachfolgende Analyse darüber entscheiden, ob die umrissenen Hypothesen die Textwelt hinreichend erklären können oder modifiziert bzw. um weitere ergänzt werden müssen.

3.2. Obwohl das Personalpronomen „er“ des Auftaktverses: „Aufgestanden ist er, welcher lange schlief“ auf den ‚Krieg‘ der Überschrift zu verweisen scheint, muss zugleich gesehen werden, dass die in Dunkles verhüllte, turmgleich-finstere Gestalt mit dem „schwarze[n] Haupt“ und der „schwarze[n] Hand“, in der sie „den Mond zerdrückt“, seit ihrem Erscheinen in der abendlichen Dämmerung bis zur Zerstörung und Verwüstung der Stadt „unerkannt“ bleibt. Auch sind Attribute wie ‚aufstehen‘ bzw. „unten aus Gewölben tief“ kaum mit dem ‚Krieg‘ im traditionellen Sinne zu vereinbaren. Die gleichzeitig gestalthafte und gestaltlose Erscheinung mit ihrer gewaltigen, bis zum Mond reichenden Größe und ihrem schwarzen, unheimlichen Wesen assoziiert ein „in

der Dämmerung“ bedrohlich aufziehendes Sturmgewitter mit den Wolken als seine „Krieger“:

Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an
Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an.
Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,
Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.

Die Annahme, dass dem im Gedicht beschriebenen Krieg das abstrakte Schema des Sturmgewitters zugrunde liegt und der Krieg selbst metaphorisch als ein Krieg des höllisch anmutenden Wesens des Todes und der Toten gegen die Lebendigen und ihre Welt zu verstehen ist, lässt sich auch durch weitere Gedichte unterstützen, die nahezu gleichzeitig mit dem *Der Krieg I* entstanden sind. So auch durch *Der Krieg II*, in dessen Schlussstrophe der Tod, sehr ähnlich der schattenhaft-schwarzen Riesenfigur in *Der Krieg I*, auch konkret erscheint: „Aber riesig schreitet über dem Untergang / Blutiger Tage groß wie ein Schatten der Tod“. Noch wichtiger ist aber in dieser Hinsicht das Gedicht *Alle Alchimisten brennen voll Rauch...*, das in seiner zweiten, wesentlich abgekürzten und modifizierten Fassung *Gebet* überschrieben wird. Strophe 2 beleuchtet den Hintergrund des kürzlich angeführten Bildes „Aufgestanden ist er, welcher lange schlief, / Aufgestanden unten aus Gewölben tief“ aus mythologischer Sicht:

Äolus du, der du auf den großen Kriegsschläuchen sitzt.
Vollbackiger du, der den Pestatem kaut.
Lasse raus, wie den Sturm gegen Morgen, den Tod,
Gib uns Regen, Herr, kalte Winter und Hungersnot.

Die Geschichte von Odysseus sollte hier nicht nacherzählt werden. Es reicht darauf zu verweisen, dass König Äolus (Aiolos Hipponates) ursprünglich ein Gott des gestirnten Himmels war, dessen Macht die Winde unterstellt wurden. Er soll auf der schwimmenden Insel Aiola geherrscht haben, die von ehernen, steilen Felsenwänden umgeben war und somit eine entfernte Analogie zu Heyms „Gewölben tief“ aufweist. Die Winde, die er bewahrte und nach seinem Belieben stillen oder aufpeitschen konnte, waren in einem starken Schlauch verschlossen, aus denen sie – dazu wird er in Heyms Gedicht aufgefordert – herausgelassen werden konnten.⁴⁶ Hier handelt es sich beim Herauslassen des „Todes“ aus den „Kriegsschläuchen“ um die aufgepeitschten, Tod brin-

46 Siehe Kerényi, Károly: *Görög Mitológia: I. Történetek az istenekről és az emberiségről*, II. Hérosz-történetek. 2. kiadás, Szeged: Szukits 1997 (1977), S. 115–116. Ursprünglicher Titel: Kerényi, Karl: *Die Mythologie der Griechen: I. Die Götter- und Menschengeschichten*, II. Die Heroengeschichten. Stuttgart: Klett-Cotta 1951 (I) und 1958 (II). Übersetzt von Grácia Kerényi unter Berücksichtigung der englischen Ausgabe: *The Gods of the Greeks, the Heroes of the Greeks*, Thames & Hudson (1951).

genden Sturmwinde, um „Regen [...], kalte Winter und Hungersnot“. Die Verbindung von Gewitter, Krieg und Tod in *Der Krieg I* scheint also auf diese Weise den Auftakt des Gedichts auch mythologisch zu begründen, was durch den biblischen Bezug des Endes gleichsam fortgesetzt und abgeschlossen wird. Das Gedicht endet mit „Gomorrh“, einem Hinweis auf jene verdorbene, gottlose Stadt, die der Herr, zusammen mit Sodoma, von einem Schwefel- und Feuerregen – bei Heym durch „Pech und Feuer“ – vernichten ließ.⁴⁷ Zu betonen ist allerdings auch in diesem Zusammenhang, dass der ‚Krieg‘ gegen die Stadt und ihre Bewohner trotz der biblisch-apokalyptischen Metaphorik nicht mit Gottes Gericht über Sodom und Gomorra (Gen. 19,1–29) gleichzusetzen sind. Es handelt sich von vornherein um den Tod, der, mit den Attributen höllischen Feuers ausgerüstet, als gewaltiger Sturm mit seinen „Kriegern“ die „große Stadt“ als modernes „Gomorrh“ zerstört und „in gelbem Rauch“ „in des Abgrunds Bauch“ versinken lässt. Als Anführer des Krieges dreht er „dreimal seine Fackel“ „in wilde Himmel“ über „sturmzerfetzter Wolken Widerschein“, damit der Brand weit die Nacht „verdorr“. Vergleicht man nun Anfang und Ende des Gedichts bezüglich des Gewitter-Schemas miteinander, dann ist leicht zu erkennen, dass während die schwarze Riesengestalt, bzw. der „Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit“ in den ersten Strophen das Entstehen und Aufziehen des Sturmgewitters abbilden, die „Feuerhaufen“, die „Wald um Wald“ fressenden „Flammen“ und das „unten auf Gomorrh“ träufende „Pech und Feuer“ in den letzten Strophen den Höhepunkt und das Endstadium seiner Verwüstungen versinnbildlichen. Die Zwischenphase repräsentieren die beide Zustände verbindenden Strophen 2–11. Der in den „Abendlärm der Städte“ fallende „Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit“, der „zu Eis“ erstarrte „runde Wirbel“ der „Märkte“ wie auch die plötzliche Stille (Strophe 2) können als Anzeichen eines rasch herannahenden Sturmes betrachtet werden. Das Unheimliche des Geschehens, die Verstörtheit der Menschen („Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß“) wird in Strophe 3 weiter ausgeführt und steigert sich zu Angst: „In den Gassen faßt es ihre Schulter leicht. / Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erbleicht. / [...] / Und die Barte zittern um ihr spitzen Kinn“. Der apokalyptische Charakter des Sturms zeigt sich zum Teil darin, dass er sich nicht nur gegen die „Städte“, sondern auch gegen ihr Umfeld richtet, gegen die „Vulkane“, „die finsternen Ebenen“ und die Wälder, symbolisch gegen den gesamten irdisch-menschlichen Bereich. In Strophe 4 schließt die Vorbereitung des Gewitters ab. Hier fällt das Wort „Krieger“ zum ersten Mal und hier kann die allegorische Sturm-Figur, die sie anfeuert, zum ersten Mal auch emblematisch mit dem Tod identifiziert werden:

Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an
Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an.

47 Vgl. 1. Buch, Mosis 19,24 u. 28.

Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,
Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.

Das ‚Tanzen‘ auf den Bergen, das ‚Schreien‘ und das ‚Schallen‘ von „tausend Schädeln“ sind einerseits als visionäre und akustische Vergegenwärtigung eines Sturmgeitters mittels Wolken und Donnern im Moment seines Ausbruchs anzusehen. Zum andern lassen sich der (Wolken-)Tanz – mit latentem Verweis auf den Totentanz – als rituelles Animieren zum kämpferischen Einsatz, die (Wolken-)„Krieger“ als Tote und ein anonymes „er“ selbst mit „tausend Schädeln“ um das „schwarze Haupt“ als der Tod, der Kriegsführer des Totenreichs, der „fremden Dunkelheit“ aus Strophe 2 ansehen. Dieser, der früher den Mond „in der schwarzen Hand“ zerdrückte (Strophe 1), tritt hier, „[e]inem Turm gleich, „die letzte Glut“ des Tages aus. Im Licht der untergehenden Sonne verfärbt sich die abendliche Welt, ihr Rot verwandelt sich – apokalyptisch gefärbt – in Blut, in unermesslichen Blutstrom: „Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut“. Imaginiert werden auch neue Tote, zahllose „Leichen [...] im Schilf“, die – wiederum eine Abbildung des Wolken-Schemas – „[v]on des Todes starken Vögeln weiß bedeckt“ sind. Wenig später, in Strophe 6, steht schon der Tod „[ü]ber Brücken, die von Bergen Toter schwer“. Eine wichtige Schemakomponente des nächtlichen Unwetters ist von nun an auch der Blitz, der durch eine Reihe von Metaphern wie „Feuer“, „ein roter Hund“, „Vulkane“, „tausend rote Zipfelmützen“, „Feuerhaufen“, „Flamme“, „glühende Trümmer“, „Fackel“ und „Brand“ im weiteren Verlauf des unaufhaltsamen Todes-Sturms abgebildet wird. In den Strophen 6–9 steigert sich der verheerende Ansturm, in dem die triebhaft-innere Revolte des Ich und das kosmisch-gewaltige Sturmwetter in der allegorischen Imaginationsfigur des Todes sich gegen die Großstadtwelt vereinigen. Bei der Strukturierung der Kriegs-Szenen spielen vor allem „schwarz“ und „rot“ eine bestimmende Rolle. Das Dunkle der Dämmerung und das Schwarze der anbrechenden Nacht bzw. der aufziehenden, den ganzen Himmel bedeckenden Sturmwolken mischt sich mit „rot“ zunächst beim Sonnenuntergang, bei der ausgetretenen „letzte[n] Glut“ des Tages sowie im anschließenden Bild der „Ströme [...] voll Blut“. Beleuchtet werden „die schwarzen Gassen“ nur für kurze Augenblicke durch den „blauen Flammenschwall“ der Blitze oder durch das „Feuer“, das, gleichsam eine höllisch-grausame Jagd beschwörend, wie „ein roter Hund mit wilder Manier Schrein‘ querfeldein in die „Nacht“ getrieben wird. Der „Schatten einer fremden Dunkelheit“ kehrt nun als dynamische, bedrohliche apokalyptische Vision wieder: „Aus dem Dunkel springt der Nächte schwarze Welt, / Von Vulkanen furchtbar ist ihr Rand erhellt“. Auch in Strophe 8 erscheinen „rot“ und „schwarz“, teils mit den „Vulkanen“, teils mit den Blitzen verbunden: „Und mit tausend roten Zipfelmützen weit / Sind die finstren Ebenen flackend überstreut“. Die „Zipfelmützen“ haben außerdem auch einen historisch-politischen Bezug: sie waren die Mützen der Jakobiner und wurden in der politischen Ikonographie Frankreichs zum

Symbol republikanischer Gesinnung. Auf diese Weise, mit den Vulkanen und der Revolution im Sturmschema verknüpft, kann man eine innere ‚vulkanische‘ Revolte des Ich assoziieren. Im Rückblick lässt sich nunmehr begründet behaupten, dass dieser für die Welt durch das Medium des Sturmes todbringende „Krieg“ zugleich auch die kosmisch-metaphysische Projektion seines verdrängten Zerstörungswunsches „unten aus Gewölben tief“ darstellt. Die Großstadt geht in Flammen auf, alles fällt dem immer stärker um sich greifenden Feuer zum Opfer: „Und was unten auf den Straßen wimmelt hin und her, / Fegt er in die Feuerhaufen, daß die Flamme brenne mehr“. Auch wird „Wald um Wald“ „brennend“, wie bereits zitiert, von den „Flammen“ gefressen, und der „Köhlerknecht“ – Ich- und Todesrepräsentanz zugleich –, in dem wiederum „schwarz“ und „rot“ implizit enthalten sind, wirft seine Stange „In die Bäume, daß das Feuer brause recht“. Ganz offensichtlich handelt es sich anhand dieser Feuer-Szenen erneut um das metaphorisierte Gewitter-Schema, hier im besonderen, wie schon erwähnt, um die verstärkte Präsenz des Blitzes als Schemakomponente, der in dieser Gedichtphase gleichsam die Grundlage für die Vision des Weltuntergangs am Ende schafft. Wie sich zu Beginn im tageszeitlichen Schema des Sonnenuntergangs das „Rot“ in „Blut“ verwandelte, so ähnlich verwandelt sich am Schluss das ununterbrochen aufscheinende Licht des Blitzes in der allgemeinen, alles überdeckenden Feuer- und Flammen-Metaphorik in einen apokalyptischen Weltbrand, der die Stadt und die Welt als Gomorra der Menschheit vernichtet. Festzuhalten ist allerdings, dass die alttestamentliche Geschichte eher nur die Kulisse darstellt, da der Prozess des verheerenden Todes-Sturms grundsätzlich im Zeichen des Höllischen und nicht des Göttlichen vor sich geht, wobei der Tod, zuletzt als „Köhlerknecht“ maskiert, von vornherein und in den einzelnen Gewitterphasen immer stärker die Konturen einer satanischen Figur annimmt. Das Höllische wird außer der Todesfigur und der alles durchwebenden Feuer- und Flammenmotivik vor allem im Bilde der sich „lautlos in des Abgrunds Bauch werfenden“ Stadt heraufbeschworen, wobei die allegorische Todesgestalt am Anfang motivisch gleichsam aus dem selben Abgrund, nämlich „aus Gewölben tief“ kommt.

4. Schlussbemerkungen

Es wird hier noch einmal die Frage kurz aufgegriffen, welche Schemata bzw. Schemastrukturen, nunmehr auf Grund der durchgeführten Interpretation, tatsächlich der Textwelt des Gedichts zugrunde liegen. Sollen die früheren Hypothesen über das Gewitter- und Kriegs-Schema sowie über das Verhältnis von Krieg und Tod den narrativen Aufbau von *Der Krieg I* hinreichend erklärt haben oder sollen sie hinterher modifiziert bzw. um weitere Schemata ergänzt werden. Eine gewisse Veränderung und Ergänzung

würde sich anhand der emblematisch-intertextuellen Zusammenhänge anbieten. Demnach wird die abstrakteste Ebene der Textwelt durch ein apokalyptisches Narrationschema bestimmt, das anfangs als Sonnenuntergang und am Ende als Weltuntergang durch das Gedicht interpretiert wird. In dieses umfassende Schema, das mit den tageszeitlichen Schemata Abend und Nacht kombiniert wird, lässt sich dann das Schema des Gewitters mit seinen Teilkomponenten einbetten, welches als ein Kriegsprozess des innerlich revoltierenden, teils mit höllisch-satanischen Attributen ausgerüsteten Ich transparent gemacht wird. Zu betonen ist jedoch, dass diese Kennzeichnung der Textwelt-Konstruktion nur eine mögliche Hierarchie der Schemastrukturen beschreibt, aber im Prinzip nicht ausschließt, dass die Erklärung doch von dem anfangs zugrunde gelegten Gewitter-Schema und seiner Kombination mit dem Kriegs-Schema ausgeht und die apokalyptische Narration als eine emblematisch-intertextuelle Interpretation betrachtet. Beide Annäherungen unterscheiden sich eher nur pragmatisch voneinander, theoretisch können sie auch schon deshalb als gleichwertig angesehen werden, weil beide nur hypothetische Regularitäten und nicht festgeschriebene Gesetze darstellen.